m²

SUPLEMENTO DE ESTILO Y DECORACION DE PÁGINA/12.
SABADO 13 DE SEPTIEMBRE DE 2003. AÑO 5. Nº 241



estrategias

los problemas para que el diseño pase del tablero
al prototipo, y de ahí a la línea de producción,
en la experiencia de Reinaldo Leiro



La urbanización de Reut y abajo una imagen de la ciudad vieja.

Sobre las ciudades

Una exposición en el Marq permitió ver la experiencia del planeamiento arquitectónico y urbano en Israel.

POR MATÍAS GIGLI

Una reciente muestra en el Museo de Arquitectura permitió ver la experiencia de un pequeño país como Israel, donde se encara la planificación urbana como estrategia de crecimiento. La muestra del museo de la torre de aguas aporta pautas para entender el significado y la importancia que en otras regiones del mundo les dan a elementos tan naturales para nosotros como son el suelo fértil y el agua. Sintetizando: desde una ciudad como Tel Aviv, con sólo cincuenta y tantos años de vida, hasta Jerusalén, de edad indeterminada, son materia de crecimiento y tienen problemáticas diversas. Ambas crecen y ambas son continuamente materia de estudio y diseño.

Por su problemática peculiar, en Israel existen dos niveles de planeamiento estratégico, uno urbano y otro rural. En el campo, se impulsa el uso intensivo de la no muy abundante tierra fértil, centrado en los kibbutz. Otra manera novedosa de organización económica y social, y por ende arquitectónica, es el moshav. En estas entidades, las familias granjeras cultivan y explotan su tierra individualmente pero comparten cooperativamente servicios centrales y la venta de sus productos. La organización resultante del espacio resulta en sitios como, por ejemplo, Nahalal, una verdadera ciudad radial al estilo Le Corbusier.

La expansión urbana tiene una peculiaridad. En lugar de que las ciudades simplemente crezcan expandiendo su trama urbana con mayor o menor premeditación, se crean nuevos polos de crecimiento alrededor de centros cívicos con el equipamiento necesario para los nuevos habitantes.

Es así como en Jerusalén existen tres anillos de diferentes épocas. En el centro, la ciudad inmemorial, con su actual fisonomía heredada del dominio otomano. Alrededor, la ciudad "Nueva", de los siglos XIX y XX temprano. Más allá, las vastas urbanizaciones semiautónomas contemporáneas y rigurosamente planificadas.

Tel Aviv, en cambio, es una ciudad moderna nacida bajo el signo de la Bauhaus traída por la primera camada de arquitectos del todavía no nacido Estado, todos alemanes. La impronta todavía se ve en el planeamiento urbano y en tantos edificios del centro de la ciudad, y en el "radialismo" de sus suburbios más antiguos, en el lado norte.

El planeamiento, sin embargo, tiene sus límites: la arquitectura israelí pasa la raya del eclecticismo que toma elementos árabes y españoles, sin encontrar una línea que realmente aúne su arquitectura y le dé individualidad propia.

Julio Keselman, un conocedor de la arquitectura y el urbanismo israelíes, fue quien trajo la muestra al Marq.









Clásico y moderno: arriba, dos imágenes de nuevas líneas de Buró que pasaron del tablero a la línea de producción. A la izquierda, la silla 900, a la derecha, la curiosa mesita de 1984 de Visiva para Ferro Prusiato. En las fotos menores, las imitadísimas sillas de la serie 300 y la mesa escritorio premiada en 1970.

Estrategias de gestión

Sillón Rolo, silla Serie 300, carrera de Diseño Industrial, posgrado de Gestión de Estrategia de Diseño: pasos en la búsqueda del sentido común y la realización material del arquitecto Reinaldo Leiro. El mismo que confiesa sus errores y aciertos para materializar proyectos desde su firma Buró. Un recorrido de ideas y momentos para ver cómo se hace para que la idea pase de la maqueta y llegue a la línea de producción.

POR LUJAN CAMBARIERE

Habla de antropología, filosofía y psicología. No se cansa de explicar la relación entre la gente y las cosas, la definición que más le gusta del diseño. Es que Reinaldo Jesús Leiro Alonso (72 años, tres hijos, cuatro nietos), de profesión arquitecto y diseñador industrial, y docente por vocación, intenta que sus experiencias y sobre todo, sus errores, sirvan a las nuevas generaciones. En la Universidad de Buenos Aires está desde los 12 años. Buró, su empresa de mobiliario para oficinas, le trajo muchas satisfacciones y premios, aunque hoy su vida profesional pase por la docencia.

–¿Por qué diseño para oficinas?

–Porque era el único que permitía pasar de la serie artesanal a la industrial. Por todo el tema ergonómico, los distintos mecanismos, exigía el uso de tecnología que en la vivienda no era tan demandada.

–¿Ahí nace el industrial?

–No, es una historia más triste. Porque yo hasta el '70 no me di cuenta de que era incompatible mi carrera de arquitecto con el diseñador. En ese momento, entendí que estaba compitiendo con mis clientes, a los que yo tenía que venderles y eso me trajo problemas implícitos y explícitos. Me costó mucho decidirme, pero Buró ya estaba en marcha y opté bien o mal, eso nunca se sabe, por dejar la arquitectura y seguir con el diseño. Y eso a la vez, produjo otras consecuencias. Yo era profesor asociado de arquitectura y me pareció que tenía que renunciar. Entonces le propuse al secretario académico de ese momento, el decano de hoy, Dujovne, incorporar una carrera nueva, la de diseño industrial. Así se formó una comisión donde convoqué a muchos diseñadores (Hugo Kogan y Ricardo Blanco, entre muchos otros), esperé un año a que hubiera concurso y me presenté con una cátedra de diseño industrial en el '84, que tengo hasta el día de hoy.

–¿Le era difícil decidirse porque acá no estaba bien definida la entidad del diseñador?

–No, en la Argentina muchas firmas ya habían incorporado nombres emblemáticos del diseño, algunos muertos. Siempre digo que los diseñadores industriales siempre competimos con vivos y muertos. Pero lo más importante, lo que intuía, era que pasaba de competir con mis pares, a otro campo, en el cual ahora mis colegas eran mis jueces.

–¿Hay un sello Leiro?

–No lo puedo definir yo. Pero cuando hablábamos de pasar de competir con a competir para, pasaron muchas cosas donde me equivoqué. Yo llegué a sacar un afiche hablando de la importancia del diseño nacional y estaba equivocado, porque confundía lo vocacional con lo empresarial. A pocos les importaba y les importa que un diseño sea nacional. Los arquitectos somos muy elitistas y Nueva York y Milán siguen siendo la meca, independientemente de que en la Argentina haya muy buenos diseñadores. Lo que valoro más de mi actividad de diseño es haber permanecido siempre con mucho tesón y obsesión y competir con las empresas más grandes del mundo. Buró lo consiguió. En algunos momentos, en algunas encuestas llegó a ser la marca número uno, aunque nuestros clientes en muchas oportunidades me pedían que les sacara el "Hecho en la Argentina" de las etiquetas. Acá venían clientes que si creían que era un diseño mío me ofrecían opiniones de cómo mejorarlo y en el momento que yo los interrumpía para decirles que era un diseño italiano les parecía una maravilla. Se interrumpía inmediatamente el asesoramiento que me pretendían dar.

–¿Hay diseños a los cuales les tenga más afecto?

–Yo gané muchos premios cuando estaba el CIDI, el Centro de Investigación en Diseño Industrial, que dependía del INTI.

–¿Hay claves para generar productos exitosos?

–Mi conclusión con respecto al diseño es que la parte más difícil, que es tal vez la más difusa, es la significación. Ese amor y odio entre las cosas y la gente. Eso en el sillón Rolo funcionó muy bien ya que un círculo de gente joven valoró esos muebles que nosotros proponíamos hechos en caño, que acá eran algo nuevo, aunque en el mundo existían desde el '40. Así, recuerdo especialmente un mueble que ganó un primer premio CIDI, el escritorio TV. Una estructura de cromado, una tapa y una bandejita donde desterraba la cajonera. Eso que yo llamo el olvido estratégico. Eliminar algo en función de conseguir una cosa más transgresora. Primero lo presenté en Buró y a la gente de venta le pareció un mueble de dentista. Cuando ganó el premio, llegó la adhesión de la gente y la historia fue otra.

–¿Hoy cómo se define?

–No lo sé, porque hoy lo que más me interesa y a lo que dedico el noventa por ciento de mi tiempo es a la parte académica. Hoy me interesa más la cosa conceptual, de ahí, posgrado.

–¿Cómo surge el posgrado en gestión estratégica de diseño?

–Cuando empecé como arquitecto con Buró, lo hice para diseñar. Entonces tenía un lugar desde donde además también firmaba los cheques y hacía todo yo. Después vino el cuerpo de venta, el marketing y manejar toda la gestión. Y me di cuenta de que para uno instalar productos de diseño, o tiene una empresa que sabe hacer las cosas en forma integral o uno es esa empresa. Así descubrí que la mayoría de los errores pasan por no tener en cuenta el punto de vista del otro. Con la intención de revertir esta situación tan común entre los diseñadores es que hace unos siete años empecé a definir lo que involucraba la gestión del diseño, que va mucho más allá del tablero. Empieza antes y termina después. Al diseñar es indispensable integrarse y saber los puntos de vista de la empresa y de cada área para ser tenidos en cuenta. Para negociar uno tiene que saber el idioma del enemigo. El GED es saber el idioma del enemigo. Desde el posgrado nosotros convocamos a antropólogos, economistas y tecnólogos. El comienzo de mi idea coincidió con un viaje a Milán donde descubrí que estábamos en el mismo camino que la gente del Politécnico, por lo que nos dan un certificado de estudios y mandan profesores. En el GED se aprenden cosas que vienen de otros lados, de la frontera. Somos como la gendarmería del diseño, estamos siempre cuidando y mirando lo que pasa más allá. Porque la meta es recuperar el protagonismo en el proceso de decisiones sobre los productos de diseño en base a poder estar preparado para interactuar con todos los actores que en la actualidad están involucrados en un proyecto.

–¿De qué se nutre el diseñador?

–De varias cosas, aunque él tiene que hacer su sistema de preferencias. El diseño es armonía pero también prioridades. Así se nutre de las necesidades que a uno le piden, las necesidades que uno detecta y que no le piden, de las necesidades que uno piensa que son las reales que están instaladas y de lo que pueden ser las propuestas de un nuevo comportamiento en el uso de determinadas cosas. Así, también podemos decir que las propuestas de diseño tienen tres jerarquías de cambio. La primera es la adecuación a los códigos existentes. Eso se llama rediseño y, nos guste o no, es el noventa por ciento de lo que se hace de diseño en la Argentina y ahí me incluyo. En una segunda etapa, está el diseño que aporta modificaciones importantes o cambios. Ahí también podrían estar mis diseños. Y la tercera etapa es cuando se instala un nuevo concepto. Cuando se instala una nueva forma de código de diseño como puede ser la juguera de Philippe Starck. Cuando de juguera no queda nada y el olvido estratégico fue tal que se suprime el contenedor de líquido. Si usted me pregunta, y Dios no lo permita, si me ubicaría también en este tercer grupo, le diría que no. Estos son cambios que se producen cada tanto, son nuevas significaciones de genios del diseño.

–¿Hay alguna definición de diseño que le guste más que otra?

–Diseñar es poder promover o incidir de manera positiva entre esas relaciones entre la gente y las cosas. Así, el diseño se vuelve ineludible. ■

Los orígenes

–¿Cómo fueron sus comienzos?

–Mi obsesión de chico era dibujar mis propias historietas. Cosa que después tuve la suerte de concretar con unas intervenciones en *Tía Vicenta* con Landrú. Cuando terminé el secundario tenía algunas dudas entre ingeniería y arquitectura. Un tío arquitecto influyó mucho, hasta que leí una Introducción a la Arquitectura Moderna y me atrapó como un tema ideológico. En ese entonces, la lucha por la arquitectura moderna aparecía como una epopeya griega, y eso terminó de seducirme. Así, cuando me recibí, enseguida pude hacer obras de cierta importancia, hasta que en un momento, en los '60, decidí irme al extranjero (Holanda, Suecia, Finlandia) con una beca a estudiar construcción industrializada y vivienda masiva. Mientras estaba allá, se produjo una crisis en el país que paró abruptamente la construcción y a mi vuelta mi socia me sugirió hacer algo de diseño de muebles. Trabajé en eso un tiempo pero sentía que era un tema estrictamente artesanal y demasiado personalizado, entonces en el año '64 fundé Stilka-Buró, que después devino en Buró, para dedicarme al equipamiento de oficinas.

Tendencias 04
PuroDiseño Argentina va a mostrar entre el 9 y el 23 de octubre las tendencias para el 2004 en un evento en las Terrazas del Buenos Aires Design. La muestra busca enmarcar "una nueva manera de trabajar, de programar, de invertir. Como en otros países. Con el horizonte adelante. Con Diseño", y se inscribe en el Band 03 -Buenos Aires Negocios de Diseño 2003. La muestra incluye diseñadores industriales, de indumentaria y textiles, arquitectos, artesanos y empresas creadoras y productoras de equipamientos, luces, ropa, calzado, joyería, muebles, accesorios y muchos otros rubros. Informes en info@purodiseno.com.ar, www.purodiseno.com.ar.

Talleres de Akzo
La empresa Akzo Nobel Coatings, que produce Cetol y Brik-col, firmó un convenio con la Fundación Cruzada Patagónica para realizar talleres de capacitación con los jóvenes que estudian en la institución. Los talleres serán sobre temas relacionados con la recuperación y mantenimiento de maderas, ladrillos y piedras. Las actividades serán coordinadas por los técnicos de Cetol y Brik-col. La empresa también donó materiales para la construcción del albergue Peumayén, en Junín de los Andes, destinado a 40 estudiantes femeninas de la Fundación.

Patrimonio en UTDT
El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella acaba de comenzar el curso de introducción a las teorías y praxis de preservación del patrimonio, parte de su programa de estudios para graduados en preservación de patrimonio. El curso se concentrará en la arquitectura de la transición entre los siglos 19 y 20, de particular importancia en Argentina, y consta de tres materias y un taller, un total de 82 horas. El curso cuesta 725 pesos. Informes, programa y horarios en ceac@utdt.edu.

Peatonal
Es una pequeña buena noticia: la cuadra de la calle Bolívar que aloja la iglesia de San Ignacio, el Nacional de Buenos Aires y la vieja librería del Colegio, será peatonal. De hecho, por el enorme andamio que apuntala la fachada del templo, ya es una peatonal, lo que no quita mérito a la idea de hacer permanente el cambio. Esta tendencia a hacer peatonal el centro histórico tal vez no sea una panacea en sí, pero todo lo que saque de circulación a los monstruosamente ruidosos colectivos argentinos, capaces de derrumbar edificios, es juntar méritos para la próxima vida.



Restauración en La Boca

Se está restaurando "Carnaval en La Boca", el único mural que Quinquela Martín pudo realizar en la escuela-museo que ayudó a fundar. Un proyecto que tuvo que defender con el revólver a la cintura.

La Escuela Museo de La Boca va a restaurar el mural de Benito Quinquela Martín, *Carnaval en La Boca*, que adorna una de sus paredes. Curiosamente, pese a que Quinquela fue el motor de la creación de la escuela, es el único mural que contiene el edificio. La razón es una pintoresca historia de burocracias, prejuicios y revólveres.

El pintor quería regalarle a su barrio un centro de enseñanza que fuera a la vez un contenedor de arte y un museo. Su idea era que los chicos no sólo aprendieran sus palotes y números sino que respiraran una atmósfera de arte. En 1935 consiguió la donación del terreno en la Vuelta de Rocha y comenzó la peripecia de fundar una escuela. Todo anduvo bien hasta que apareció la dimensión artística del proyecto: las autoridades escolares se opusieron a muerte a que Quinquela decorara la escuela con sus pinturas obreras.

Los argumentos hoy llaman la atención por la ingenuidad. Por un lado, se decía que la presencia de cuadros iba a distraer a los chicos. Por otro, que el trabajo –gran tema del pintor boquense– no era asunto digno de ir al lienzo. Quinquela contraatacó con contundencia fenomenal, explicando entre otras cosas que los alumnos de una escuela ribereña y xeneize serían hijos de obreros, muchos de ellos futuros obreros, y que a lo sumo verían en sus telas los trabajos y los días de sus padres.

No tuvo mucho éxito: prohibición formal de pintar los murales al fresco, idea original del autor. Quinquela se puso a pintar murales en Cenoflex en su estudio, logrando piezas de grandes dimensiones que luego podrían aplicarse en lugar de frescos. Cuando todo estuvo listo, en el mayor secreto, Quinquela se fue con sus ayudantes a instalar las piezas. Llevaba un garrote y, en la cintura, un revólver.

"Estaba vacío pero estaba, bien a la vista", contó años después Quinquela. "Yo no quería matar a nadie. Me hice el loco y los asusté. Los de la escuela decían: 'Quinquela está loco', y se corrían. Entonces, con Cánepa, clavamos los murales a las paredes." Mientras duró el trabajo, Quinquela seguía armado y con el correr de los días agregó al arsenal un vistoso cuchillo. Los inspectores escolares enviados a espantarlo se escapaban, asustados.

La escuela, empero, no se inauguraba si no bajaban los murales. Quinquela recurrió al presidente y el mandatario se presentó en persona para la inauguración "privada". Las autoridades escolares se tuvieron que callar. El 19 de julio de 1936 se inauguró públicamente el lugar, con una gran fiesta. Dos años después se abrió la sección museo.

Lo que no se sabe exactamente es cuándo logró pintar Quinquela el mural que ahora se restaura. Probablemente fue entre la inauguración de la escuela y la del jardín de infantes, en 1948. La obra está en un muro del patio de recreos del primer piso, y llegó a este siglo XXI bastante averiada. El *Carnaval* muestra hoy grietas, quebraduras, muchos golpes a nivel de su base, degradación de ligantes de pigmento, exceso de oxidación y polimerización de sus barnices por el paso de los años. Todo está cubierto por la esperable capa de hollín y polvo.

El trabajo será complejo, con análisis diversos, fotografías infrarrojos y de UV, pruebas de solubilidad y radiografías. Así se determinará qué sistema de fijado usar para reforzar la capa pictórica y consolidar el soporte, al que hay que reconstituirle las partes faltantes por quebraduras. También habrá una limpieza general, un tratamiento del barniz deteriorado y un análisis minucioso de intervenciones anteriores. El equipo de trabajo está conducido por la directora del museo, María Sabato, y participan los restauradores Gabriela Chicola y Raúl Gómez, los artistas Delia González, Ana María Guerra y Nicolás Zone, y el fotógrafo Daniel Laszewicki. La obra tiene la supervisión de la dirección de Patrimonio porteña. ■

La tristeza de Ocampo

La interminable historia de la Villa Ocampo ya se estaba transformando en un símbolo de las dificultades de cuidar el patrimonio en este país. El incendio de esta semana termina de redondear el simbolismo: entre el fuego y el agua de los bomberos se terminó de estropear un edificio patrimonial por sus contenidos, patrimonial por sus asociaciones culturales, patrimonial por su misma realidad física.

Esto es porque la Villa contiene desde un cuadro de Prilidiano Pueyrredón hasta una biblioteca de Victoria Ocampo. También porque por sus habitaciones pasó buena parte del quién es quién de la cultura argentina de una época, además de viajeros de lujo. Y finalmente porque es una quinta no sólo intacta –en el sentido de que no fue vandalizada para "modernizarla"– sino además equipada, amueblada y hasta pintada o empapelada de época. Un artefacto peculiar y escaso en este país donde cada año se inventa la pólvora.

Las precauciones de Ocampo no lograron salvar su casona. El recurso de donársela a la Unesco la puso fuera del alcance de la piqueta nacional, pero no alcanzó. Villa Ocampo nunca llegó a ser la residencia de artistas que su dueña quería o un centro cultural vivo. Ni siquiera, proyecto más modesto y pasivo, pudo ser un museo abierto al público. Quedó en un limbo de proyectos, de ONGs peleadas, de supervivencia.

Un cortocircuito de sus viejos cables casi la destruye.

Valga la advertencia: si la casa se quemaba entera, estaríamos lamentando la evaporación por siempre jamás de un edificio irrecuperable, como ya tuvimos que lamentar recientemente la destrucción de un museo rosarino, donde predio y colecciones invaluables desaparecieron.

Argentina fue un país que generaba museos, colecciones, edificios notables, mujeres como Ocampo. Un patrimonio que se va delante de nuestros ojos, preocupación de pocos.